

## Loos, Ginzburg y Teige: monumentalidad y modernidad

Cárdenas del Moral, Jorge

Universidad Politécnica de Madrid, DPA / E.T.S.A.M, Madrid, España, jmcdm05@gmail.com

### Resumen

Durante el exilio norteamericano de 1943, el historiador Sigfried Giedion junto con el arquitecto Josep Lluís Sert y el pintor Fernand Léger escribieron los *Nueve Puntos sobre Monumentalidad*. El manifiesto fue el antecedente de un texto que el mismo Giedion presentó al año siguiente denominado *La Necesidad de una Nueva Monumentalidad*. En ese contexto, el interés por discutir el asunto de la monumentalidad buscaba señalar una virtual dirección para la arquitectura venidera en el escenario de la posguerra. Según el historiador, la condición monumental completaba el último paso en una progresión inevitable que tras el establecimiento del paradigma moderno -ocupado inicialmente en resolver temas técnicos, funcionales, simplificados e higienistas- habría de atender los problemas relacionados con la expresión simbólica, conmemorativa, emocional y artística de la nueva arquitectura. En ese sentido nos preguntamos, ¿es la monumentalidad una cuestión abiertamente contradictoria con los principios modernos y por lo tanto excluida durante este período?. El crítico norteamericano Lewis Mumford acuñó al respecto una sentencia contundente: "La noción de un monumento moderno implica, en verdad, una contradicción de sus términos: si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser un monumento". Con el fin de estructurar un posicionamiento crítico que permita contrastar el amplio espectro conformado entre *lo dicho y lo hecho*, se toma como referencia la obra escrita de tres personajes fundamentales dentro del desarrollo de la modernidad en la Europa de entreguerras -Adolf Loos en la Viena de transición del *fin de siècle*, Moisei Ginzburg en los márgenes del constructivismo soviético y Karel Teige en el contexto de la vanguardia Checa- para indagar sobre cuándo y cómo se encuentran o rechazan las nociones de modernidad y monumentalidad en ese período crítico. Dado que es objeto de interés establecer los posibles límites en la reflexión que entreteje desde los posicionamientos conscientes a las complicidades involuntarias del aparente enfrentamiento. En el proceso de mutación entre el proyecto y la obra construida, entre la palabra escrita y la arquitectura, las aportaciones de estos tres críticos figuran como relevantes en un ejercicio que busca comprobar posteriormente la trascendencia del asunto en algunos de los ejemplos canónicos de la arquitectura de los primeros años del siglo XX. A la distancia, la importancia del tema recae en un interés vigente en el que los aspectos de representación, memoria, significado o legitimidad, siguen siendo motivo de debate en el panorama de la producción arquitectónica actual.

**Palabras clave:** modernidad, monumentalidad, memoria, textos, crítica.

## Loos, Ginzburg and Teige: monumentality and modernity

### Abstract

During the 1943 American exile, historian Sigfried Giedion along with architect Josep Lluís Sert and painter Fernand Léger wrote the *Nine Points on Monumentality*. The manifesto was an antecedent of a Giedion's text presented the following year called *The Need for a New Monumentality*. In that context, interest in debating the issue of monumentality sought to point out a virtual course on the forthcoming architecture in the post-war scenario. According to Giedion, the monumental condition completed the last step of an unavoidable progression that after the establishment of modern paradigm -devoted initially to solving technical, functional, simplified and hygienist themes- it would attend the related problems with symbolic, memorial, emotional and artistic expression of the new architecture. In that sense we ask, is monumentality an overtly contradictory question to modern values and therefore excluded during that period?. American critic Lewis Mumford determined in that matter a sharp sentence: "The notion of a modern monument implies a contradiction on its terms: if it is a monument it is not modern, and if it is modern it cannot be a monument". In order to establish a critical stand that allows us to compare the wide range conformed between what it's *said and done*, we take as reference the written works of three fundamental characters within the development modernity in the interwar Europe -Adolf Loos in the transition of *fin de siècle Vienna*, Moisei Ginzburg in the realms of the soviet constructivism and Karel Teige in the Czech avant-garde context- to investigate about when and how the notions of modernity and monumentality find or reject themselves during that critical period. Given it is a matter of interest to establish some possible limits on the reflection that interweaves from consciousness stands to involuntary complicities of the alleged clash. In the mutation process between project and built work, between written word and architecture, the contributions of these critics rank as relevant in an exercise that later seeks to prove the transcendence of the matter with some architectural canonical examples from the first years of 20th century. In the distance, the importance of the issue lies on a current interest in the aspects of representation, memory, meaning or legitimacy, remaining as a matter of debate in the panorama of contemporary architectural production.

**Key words:** modernity, monumentality, memory, texts, criticism.

## 1. Antecedentes.

Sobre monumentalidad y arquitectura moderna fue el historiador Sigfried Giedion quien agitó el debate más notable durante la primera mitad del siglo XX. En pleno exilio norteamericano, Giedion junto con el arquitecto Josep Lluís Sert y el pintor Fernand Léger, escribieron un manifiesto denominado *Nine points on Monumentality* (1943). El texto era un antecedente de otro escrito (*The Need for a New Monumentality*) que el mismo Giedion presentó al año siguiente para el simposio *New Architecture and City Planning*, organizado por Paul Zucker.

En ese contexto, la discusión concerniente al asunto de la monumentalidad buscaba señalar una posible dirección que habría de tomar la arquitectura en el escenario de la posguerra. Según el historiador, la condición monumental completaba el último paso en una progresión inevitable que el paradigma moderno -ocupado inicialmente en resolver temas técnicos, funcionales, simplificados e higienistas- habría de atender con relación a los asuntos involucrados con la expresión simbólica, conmemorativa, emocional y artística de la nueva arquitectura.

El conflicto bélico mundial (1939-1945) se presenta como un punto de inflexión en el desarrollo de la práctica de la arquitectura. Consecuentemente, durante la posguerra, abundaba un sentimiento de rechazo por abordar cualquier connotación tendiente a lo monumental dada la cercanía totalitaria. Una voz representativa de ese sentir fue la del crítico norteamericano Lewis Mumford, quien acuñó al respecto una sentencia contundente: "La noción de un monumento moderno implica, en verdad, una contradicción de sus términos: si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser un monumento". El planteamiento de lo monumental como un *tema pendiente* -al menos en los términos de Giedion- nos lleva a reflexionar acerca del estado de la cuestión en una etapa previa, menos consolidada y al mismo tiempo más efervescente.

Por lo tanto, nos preguntamos ¿es la monumentalidad una cuestión abiertamente contradictoria con los principios modernos y por lo tanto excluida durante este periodo?. Con el fin de estructurar un posicionamiento crítico que permita contrastar el amplio espectro conformado entre *lo dicho y lo hecho*, se toma como referencia la obra escrita de tres personajes fundamentales dentro del desarrollo de la modernidad en la Europa de entreguerras -Adolf Loos en la Viena de transición del *fin de siècle*, Moisei Guinzburg en los márgenes del constructivismo soviético y Karel Teige en el contexto de la vanguardia Checa- para indagar cuándo y cómo se encuentran o rechazan las nociones descritas durante ese período.

## 2. Criterio.

De las convulsiones surgidas entre la validación del discurso moderno y la reticencia por las normas clásicas, el debate relacionado con lo monumental y lo moderno se desprende como una pequeña parte -no por ello menos representativa- de ese gran choque que significó la incidencia del nuevo paradigma para el predominio del modelo dominante en los inicios del siglo XX. Una sección en la metafórica colisión de modelos se estableció por medio del recurso escrito, a través de publicaciones que tanto arquitectos y críticos desarrollaron como herramienta de difusión del nuevo pensamiento.

Adolf Loos, Moisei Ginzburg y Karel Teige provenían de entornos familiares acomodados que les permitió establecer contacto con la realidad extranjera del momento. Esta posibilidad cimentó una marca en los respectivos procesos de formación intelectual. Todos contaron con un vínculo activo durante los años 1920 a 1930 con París, Berlín, Moscú, Viena, Praga, entre otras ciudades. En el caso de Adolf Loos (Brno, Imperio Austrohúngaro 1870 - Viena, Austria 1933) sabemos que renunció a la educación institucional y viajó siendo muy joven a los Estados Unidos en una etapa que determinaría estructuralmente los elementos conceptuales de su modernidad<sup>1</sup>. Por su parte, Moisei Ginzburg (Minsk, Imperio Ruso 1892 - Moscú, URSS 1946) asiste a la Academia de Bellas Artes de Milán antes de ingresar al Instituto Politécnico de Riga donde se licencia como ingeniero civil en 1917. El caso de Karel Teige (Praga, Imperio Austrohúngaro 1900 - Praga, Checoslovaquia 1951) -quien no era arquitecto- fue más diverso, tuvo intereses artísticos tempranos como pintor y escritor, aunque su afinidad por la arquitectura no detonaría hasta 1922 cuando conoce a Le Corbusier y Ozenfant en París<sup>2</sup>.

Los tres personajes comparten el impulso de transformación vinculado con grupos artísticos en los que ejercieron su labor como escritores, periodistas o editores de publicaciones periódicas. Loos es quizá la figura más autónoma y su actuación periodística es solitaria y diversa; publicó artículos en revistas como *Neue Freie Presse*, *Der Sturm* o *Der Architekt*. Ginzburg, por su parte, fue portavoz del núcleo más representativo del constructivismo arquitectónico agrupado en la OSA (Asociación de Arquitectos Modernos) y redactor en jefe de la revista *SA Sovreménnaia Arhitektura* (Arquitectura Moderna o Arquitectura Contemporánea) durante los años 1926 a 1930<sup>3</sup>. Karel Teige -quien era el más polifacético de los tres- repartía esfuerzos entre la crítica de arte, la literaria y arquitectónica, así como con el diseño gráfico en torno al grupo multidisciplinario *Devětsil* y revistas como *Disk*, *RED*, *Stavba*, entre otras.

## 3. Escritos.

**Adolf Loos** tiene un acercamiento puntual en el juicio aparentemente crítico relacionado con lo monumental y lo moderno. En 1910 escribe en el influyente artículo denominado -simplemente- *Arquitectura*, la siguiente frase: "Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte"<sup>4</sup>. La sentencia contiene una dosis aforística con proyecciones a Karl Kraus y se despliega en una disertación que expone las diferencias entre lo útil y lo artístico. Loos toma dos figuras materiales -objeto artístico (obra de arte) y objeto funcional (casa)- para contraponer conceptos opuestos excluyentes; por un lado la idea de casa como -lo útil- parte de un ámbito conservador, necesario, funcional que no busca movilizar la condición del usuario. Mientras que la obra de arte es -por el contrario- autónoma, revolucionaria, personal y visionaria pero no por ello "necesaria".

En una relectura completa de todo el contexto de la frase, da la impresión de que Loos -además de definir la independencia de los conceptos funcional y artístico- en cierto sentido no niega las posibilidades de que la arquitectura y "el arte" -específicamente a través de lo simbólico o representativo en el caso del monumento- sean compatibles. Es decir, la arquitectura además de objeto útil, puede ser -en determinados casos- conmemorativa y monumental. Panayotis Tournikiotis apunta al respecto que cuando Loos habla de la tumba no anticipa una connotación literal ni negativa, dado que la casa y la tumba trascienden como "valores absolutos de la sociedad"<sup>5</sup> para la mirada crítica de Loos, en contraposición a los elementos de la revolución tecnológica de la que nunca se sintió partidario. Este es un punto significativo en la búsqueda por señalar la incompatibilidad entre los conceptos monumental y moderno, pues la práctica proyectual de Loos generó algunos casos que presentaban características monumentales con una intenciones conmemorativas.

Las nociones de monumentalidad referidas por **Moisei Ginzburg** son más bien un asunto periférico y se desarrollan con referencias compositivas extraídas de su conocimiento de la historia. Posteriormente hay un desplazamiento a la abstracción de la función de la forma por medio de las instalaciones fabriles. La idea de la monumentalidad se transforma al final de su discurso en la esencia impregnada de dinamismo y honestidad representada por los objetos surgidos a través del paradigmático cambio industrial.

Las primeras referencias a la monumentalidad parten de la mirada de la historia y la composición. Toma en cuenta condicionantes físicos tales como dimensiones, materiales, la disposición de los elementos, la jerarquía, el contraste o la masa. En el *Ritmo en Arquitectura*<sup>6</sup> (1923), lo monumental es más próximo al análisis compositivo que al proyecto arquitectónico en un sentido moderno.

En tal caso, la cualidad de lo monumental es un efecto obtenido por decisiones que resuelven las confrontaciones en la unidad del objeto, en la búsqueda de un grado de equilibrio. En el templo griego, por ejemplo, la aparición del frontón es la consecuencia que -tras las disposiciones verticales de las columnas y las proporciones horizontales del edificio- se presenta como la culminación oblicua que genera un grado de monumentalidad.

En el mismo año, en el artículo *La Estética de lo Moderno*, Ginzburg perfila otros elementos conceptuales desde una base moderna que se distancian de lo establecido en *Ritmo en Arquitectura*. En este caso, la monumentalidad es una representación dialéctica entre el dinamismo inherente de los programas industriales: "función pura" y "desnudez de las formas" de esos edificios. Para él, la dialéctica función-abstracción es la que produce la verdadera forma "arquitectónica moderna". En tal caso, el concepto tiene cierta componente de unidad y verdad<sup>7</sup>.

Más adelante en *Estilo y Época* (1924), Ginzburg reflexiona sobre las transformaciones tecnológicas de su tiempo. Durante este proceso de conceptualización ambivalente de lo monumental, las ideas comparten características literales como las "grandes dimensiones" de los objetos (las fábricas) o de un grado de abstracción representado por la "eficiencia" de la máquina. El objeto monumental por antonomasia en las representaciones fotográficas de *Estilo y Época* es el del elevador de grano estadounidense. Objetos puros, liberados de añadidos ornamentales que responden formalmente a la lógica funcional interior.

Si el discurso acerca de lo necesario y lo preciso en la expresión moderna está basado en la representación de la máquina, para Ginzburg una mera analogía resulta insuficiente como respuesta a la solución en el espacio moderno. La fábrica es una síntesis entre dos conceptos -máquina y construcción ingenieril- que constituye la primera verdadera manifestación de la arquitectura moderna. Y de la eficiencia de la máquina se da paso al movimiento como otra representación de lo monumental.

Escribe Ginzburg: "Un interminable número de monstruos de acero que silban y rugen, entrelazados por filas de cintas deslizantes que se mueven intensa e incesantemente en una sola dirección: ... da origen a una tensión de movimiento monumental hasta ahora desconocida (...) La fábrica alberga este movimiento monumental, representando un grandioso envoltorio para él, y sin duda debe expresar todos sus rasgos característicos. Por otro lado, la fábrica representa ya una especie de alojamiento -cierto que un alojamiento para el trabajo y las máquinas más que para el hombre, pero alojamiento no obstante-, es decir, una verdadera obra de arquitectura con todas sus características espaciales; por eso el análisis de estas construcciones industriales debería ser de gran importancia para nosotros."<sup>8</sup>

En función del tema del movimiento y en el marco de sus observaciones referentes a la influencia de la máquina en el arte moderno, Ginzburg dará importancia a lo dinámico como parte del proceso de valoración moderna de la monumentalidad en el contraste con la tradición compositiva. El movimiento se traduce -como ya ha hecho en *Ritmo en Arquitectura*- en fuerzas que afectan el equilibrio de la forma del objeto; en ese sentido, habla de una "lucha" de la cual derivan dos lecturas concluyentes en la expresión monumental. Una tradicional -estática y horizontal- y otra más contemporánea donde lo vertical "constituyen la fuente más activa de cualidad dinámica; en los casos en que esas fuerzas alcanzan su mayor desarrollo es donde encontramos la sensación más palpable de movimiento."<sup>9</sup>

Aunque el paso a lo dinámico parte de un análisis compositivo, Ginzburg pone de manifiesto la viabilidad de lo monumental como un valor abstracto y distinto a la referencia historicista que se limita al objeto masivo o sepulcral. El equilibrio de conceptos entre forma y función, tienen su representación en los espacios industriales en los que la técnica ha de crear "verdaderos monumentos de la forma moderna."<sup>10</sup>

Por lo tanto, la noción monumental moderna -en una perspectiva constructivista- apela tanto a la idea cinemática como a la coherencia entre forma y función. Lo dinámico es parte de lo moderno porque atiende a una razón lógica-funcional-utilitaria en la que el asunto de las dimensiones permanece en un segundo plano.

**Karel Teige** tuvo un posicionamiento concreto -quizá práctico- con relación a la monumentalidad en el periodo moderno, cuando en 1929 publicó un artículo denominado *Mundaneum*. El texto era una crítica abierta y reactiva al proyecto de Le Corbusier para el *Museo Mundial* promovido por Paul Otlet en Ginebra. Teige trataba, en esencia de abanderar la idea funcionalista de la arquitectura, que distinguía la necesidad de reconocer a la disciplina como ciencia y denunciaba la inoperatividad de la llamada arquitectura artística. El rechazo de Teige al

proyecto del *Mundaneum* se sustentaba, en una de sus aristas, en la crítica a los programas desconectados de las condicionantes sociales y económicas del momento.

Escribe Teige: "La arquitectura monumental y votiva, la arquitectura como monumento a quien sea o a lo que sea, monumento a revoluciones y liberaciones, todos los arcos de triunfo de hoy, salas de ceremonias, túmulos, palacios y *chateaux*, etc. llevan a monstruosidades: los ejemplos de la arquitectura concreta y utilitaria y las advertencias de las obras de arquitectura metafísica y monumental documentan claramente que hoy en día a un arquitecto no le sale bien nada que no esté dictado por las necesidades actuales de la vida social y económica. La solución científica de un trabajo de construcción precisamente especificado por la construcción racional, ésa es la ocupación y el único asunto del que debe tratar la arquitectura moderna. La solución artística de una tarea metafísica, teorizada en abstracto, mediante una composición monumental es un descarrío cuyo peligro está demostrado por el *Mundaneum*."<sup>11</sup>

La crítica de Teige es más profunda y en el trasfondo se complementa por algunos puntos que vale la pena indicar. Por una parte están los argumentos que rechazan la justificación de conceptos clásicos como la sección aurea, los ejes compositivos, trazados reguladores, la proporcionalidad, y en general de aquello que llamaba "fórmulas estéticas" dominadas por Le Corbusier<sup>12</sup>. Teige se presenta como defensor de los principios constructivistas -a quienes interpretará de manera particular- y desde ahí sostiene la teoría que toma a la materia, la función y la utilidad como los componentes de la llamada arquitectura científica.<sup>13</sup>

En ese contexto, se manifiesta contrario a la idea de composición como razón del proyecto moderno, a la preconcepción de las formas; así como a la arbitrariedad geométrica, estética y abstracta. El discurso de Teige, aunque drástico (e ingenuo), advierte de manera visionaria la anti-modernidad de los criterios formales que habrán de explotar los regímenes totalitarios. Y en el caso específico de Le Corbusier, también anticipa la etapa posterior a la guerra con los proyectos más orgánicos, escultóricos y monumentales. La cualidad de la modernidad, en este contexto, resuelve a la arquitectura por la operación analítica y racional del programa. La composición como criterio de diseño es contraria a la solución estructurada por la "realización y construcción". Dice Teige, la *composición* es "el error arquitectónico del *Mundaneum*."<sup>14</sup>

Por otra parte, en el discurso de Teige la referencia al monumento con una base racional o "científica" contiene una contraposición frente a lo masivo en los cuerpos como sustento de conmemoración. Al tiempo, Teige objeta la asociación con la arquitectura del pasado como volumen de materia construida. Para el crítico checo la calidad de la arquitectura se mide en el grado de utilidad de la obra misma, que en otros términos es una censura a los motivos de representación y al significado impuesto de los objetos. Aquí recuperamos aquella sentencia de que "En vez de monumentos, la arquitectura crea instrumentos."<sup>15</sup>

En este punto Teige falla convenientemente al no advertir que incluso el monumento es, o puede ser, también un instrumento. No hay más que recordar que una arquitectura con una convicción de transformación social-radical como fue el constructivismo soviético, en sus primeras manifestaciones, habría generado sus propios temas monumentales -al menos como especulación proyectual- con un objetivo claramente instrumental. El ejemplo de 1919 - 1920 con el proyecto del monumento a la Tercera Internacional (V.Tatlin) es contundente. Quizá por ello al atacar los llamados criterios estéticos de Le Corbusier, materializados con la plasticidad del hormigón "inflexible", Teige contrapone como verdadera expresión material de la modernidad al acero en el trabajo estructural. El academismo de las proporciones se confronta con la modernidad del sustento de la estructura en acero, producto de la técnica y el conocimiento científico.

En un artículo posterior denominado *Las etapas de la evolución*, todavía en el marco de la polémica con Le Corbusier, Karel Teige no sólo recupera sino que actualiza lo dicho por Adolf Loos casi veinte años antes, con relación a la tumba y el monumento. Para establecer que el carácter "artístico" de la obra, y en consecuencia plástico, es excluyente de toda consideración dentro de la arquitectura moderna.<sup>16</sup>

Teige esboza aspectos conceptualmente similares a los de Loos cuando relaciona la condición monumental con lo fúnebre, específicamente en su referencia a los monumentos históricos o arquitecturas del pasado como las "formas muertas" de la arquitectura. Aunque su rechazo es incluso más radical al señalar que esos testimonios arquitectónicos son inútiles para el hombre contemporáneo, dado lo superficial de su valor, en tanto que es producto de juicios "puramente estéticos". Teige es contrario a la idea de valores eternos, basado en un aparente materialismo radical que sólo ve "ruinas y maquetas"<sup>17</sup> en todo rastro de historia, oponiéndose indirectamente a la paradoja planteada por Loos: la tradición como única y verdadera modernidad.

La denuncia anticipada de Teige, de lo que después sucedería abiertamente en la posmodernidad, es tan necesaria como moderna dada la presencia y contemporaneidad de sus motivos. El rechazo a las formas falsas, al *Kitsch*, al despilfarro y a lo "artístico" como razones en el proyecto arquitectónico, trasciende de forma permanente al ámbito de la práctica de la arquitectura. Pareciera que Teige nos anticipa<sup>18</sup> acerca del peligro en el camuflaje estético de las ideas revolucionarias que, eventualmente, acabarán por diluirse como "arte esnob" para unos cuantos en una contraposición tipo revolución vs esteticismo.

En crítica del *Mundaneum* se vislumbran varias capas de reflexión: Comenzando por aquella que apela al carácter material de la obra, cuando lo monumental queda suscrito a las expresión física de las dimensiones como "cuerpos mastodónticos de monumentalidad"<sup>19</sup>, hasta aquella que advierte sobre el sometimiento del arquitecto al orden económico imperante. Teige señala que Le Corbusier es incapaz de romper sus vínculos con el historicismo del viejo capitalismo, un asunto que años más adelante demostraría no ser exclusivo ni del arquitecto ni del sistema político.

#### 4. Síntesis.

El rastreo de la noción monumental en el periodo moderno tiene particularidades que dependen del momento y el contexto en el que se desarrolla. Es decir, no hay un consenso estricto que rechace por completo la condición de monumentalidad desde la nueva arquitectura en todo el periodo. Pero tampoco se puede hablar de un concepto unitario o permanente. Aunque hay una advertencia anti-historicista común, más virulenta en su etapa



primigenia, que rechaza los motivos de la arquitectura monumental con una herencia directa; la monumentalidad puede aparecer como un concepto positivo cuando se apelan a condiciones conmemorativas de la realidad material. Son, por ejemplo, los términos del movimiento o el dinamismo para Ginzburg.

Una de las fracturas en la uniformidad entre el discurso y el proyecto se presenta en la obra del mismo Adolf Loos. Quien, por su parte, relaciona definitivamente el carácter conmemorativo de la arquitectura como la única posibilidad en que la disciplina y el arte se manifiesten conjuntamente. Su finalidad es negar la aparición del ornamento más no indicar una posible censura de lo monumental. Al abrir la opción a esa "pequeña parte de la arquitectura", Loos valida el carácter ceremonial, cívico y conmemorativo que conforma un tipo de edificación monumental. En términos materiales, sus referencias por medio de los proyectos no construidos<sup>20</sup> -que quizá no son tan abundantes en comparación al número de proyectos habitacionales- son marcadamente historicistas y contrastan con la sobriedad formal exterior de las casas habitación de los años veinte.

El momento más polémico en el registro de Loos sucede en 1922, cuando envía su propuesta para el concurso internacional convocado por el *Chicago Tribune* para una nueva sede. El conocido proyecto tiene una raíz iconográfica ligada a la tradición, Loos justifica que -además de la carencia de ornamento en la torre-columna- prevalece un carácter sobrio o austero del proyecto con la elección de un material único, como es el caso del granito negro. En ese sentido, la idea de lo monumental busca sostenerse en el concepto de unidad producida por el efecto que las grandes dimensiones del proyecto fusionan con la uniformidad del material seleccionado.

Es por lo menos paradójico que en relación con los temas de gran escala, representación, simbolismo, simetría o composición, sean los "modernos" Estados Unidos de Norteamérica el semillero recurrente en la obra de Loos<sup>21</sup>. Aunque es cierto que Loos busca ser menos literal y su intención final es la de adaptar fuera del contexto original a las formas provenientes del lenguaje clásico, para que puedan "ser apropiadas por las grandes culturas modernas".<sup>22</sup> Adolf Loos no rechaza la historia, se apoya en ella como fundamento en el sentido de continuidad de la estructura original. Su crítica contra el ornamento no interfiere en ningún momento con la importancia que la tradición significa para sus proyectos de una incidencia más urbana.

No es intrascendente que por la misma época Ginzburg aborde el asunto de la modernidad y la monumentalidad en un perspectiva similar -por aquello del referente norteamericano- a la de Loos. Pero con una diferencia esencial: al incorporar los avances industriales y mecánicos producidos en los Estados Unidos obtiene un resultado muy distinto.

El caso de Moisei Ginzburg no niega la condición monumental para la modernidad, al ser experto en el conocimiento de la historia de la arquitectura, distingue entre los criterios formales compositivos de su primer libro y la representación abstracta de lo monumental por medio de los grandes volúmenes fabriles e industriales. La importancia de estos espacios radica en la función como una translación directa a la forma y viceversa. En otros términos, la monumentalidad para Ginzburg es un concepto que evoluciona con el discurso y su interés por asimilar el método constructivista a una idea dinámica, ligera y vertical. La monumentalidad no es una idea literal (ni como última finalidad) y se constituye tanto por el trabajo visible de los elementos constructivos como por la significación del funcionalismo eficiente. No es de menor importancia que fuera la vanguardia rusa la incubadora de numerosas propuestas -para la causa revolucionaria- con nexos abiertamente conmemorativos. Al no descartar la viabilidad de lo monumental en el paradigma moderno, Ginzburg reconoce una verdadera *Nueva Monumentalidad* inseparable del mundo industrial y su escala.

Uno de los contrastes más relevantes que deja el análisis de los discursos, tiene que ver con el factor ideológico y político en el que se desarrollaron sus autores. Karel Teige y Moisei Ginzburg operaron como portavoces de ideas revolucionarias de progreso desdobladas paralelamente durante los años veinte. El trazado sustancial conduce tanto a Hegel y el proceso histórico como a la filosofía marxista. Siendo hombres comprometidos con sus agitados entornos, las reflexiones sobre los cambios sociales y las necesidades de transformación de su medio los llevaron a compartir las ideas progresistas con buena parte de los círculos culturales centroeuropeos. En este sentido, Teige y Ginzburg son más próximos entre sí que con el propio Loos. Aún así, en aquellos hay un rastro de evolución que va transformándose progresivamente en los escritos.

A pesar de cierta obsesión que defiende el progreso maquinista de la arquitectura, la de Teige es una aportación que no concede incluso -como Loos- a esa "pequeña parte de la arquitectura" tregua alguna en el sentido crítico de los excesos formales y estéticos. Hay una consciencia muy vigente, al menos en el contexto de la crisis del año 1929, por derribar cualquier justificación en el despilfarro sea este económico o formal. En tal caso, Teige advierte sagazmente de la injerencia del poder económico como un motor de monumentalidades<sup>23</sup> y representaciones simbólicas en detrimento de las aportaciones que socialmente pueda constituir el objeto.

La crítica de Teige se focaliza hacia al caso del *Mundaneum* y al desacuerdo con Le Corbusier. Lo más significativo es que esa advertencia se confirmara más adelante en el giro formal retro-histórico y estilístico que tomara el arquitecto suizo en los años cuarenta y cincuenta. La plasticidad de dichos proyectos, la dimensión urbana, el simbolismo y la justificación de los trazados reguladores así como el sistema de proporciones, serían más contundentes en la época posterior a la guerra, cuando Giedion hiciera el llamado de la *Nueva Monumentalidad*. El rechazo de Teige se centraba principalmente en la deuda que tales expresiones comprometían con su herencia histórica. Como menciona Rostislav Svacha, Teige habría aceptado la monumentalidad en ciertos términos como cualidad estética, sólo si fuese directamente surgida de la "fuerza interior"<sup>24</sup> del proyecto de arquitectura. Con ello entraría en una lógica que se asemeja a lo establecido por Ginzburg.

## Notas

1. Escribió Loos en un uno de sus primeros textos en mayo de 1898: "El fuerte viento americano e inglés me ha arrancado cualquier prejuicio contra los productos de mi propio tiempo... ¿Tendríamos que estar siempre mirando hacia atrás, tendríamos que tener siempre otra época como modelo? Sí, nuestra época es hermosa, tan hermosa que yo no quisiera vivir en otra

- distinta." Extraído de *El Patio de la Plata y su Vecindad* publicado en *Neue Freie Presse*, Viena, 15 de mayo de 1898. En LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897 – 1909 / edición al cuidado de Adolf Opel y Josep Quetglas*. El Croquis, Madrid, 1993. p. 46.
2. Identifica Jean-Louis Cohen en la introducción de *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings* que el interés tardío de Teige por la arquitectura como "primer momento decisivo" surge en 1922 cuando por intermediación de su amigo, el arquitecto, Jaromir Krejcar, conoce en París a Le Corbusier y a Amédée Ozenfant. Entonces Teige escribiría *Toward a New Architecture*, sus notas marginales y precisiones sobre la nueva arquitectura. En TEIGE, Karel. *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. Introduction by Jean-Louis Cohen ; translations by Irena Žantovská Murray and David Britt. Getty Research Center, Los Ángeles, 2000. p. 15.
3. GINZBURG, Moisei. *Escritos, 1923-1930 / edición al cuidado de Ginés Garrido*. El Croquis, Madrid, 2006. p. 419.
4. Extraído de *Arquitectura* publicado en *Der Sturm*, diciembre de 1910. En LOOS, Adolf. *op. cit.* p. 33.
5. La interpretación que hace Panayotis Tournikiotis se encamina a establecer el uso alegórico por parte de Loos a lo memorial de la tumba. La tumba en ese sentido es una "idea superior, sensible e inevitable" utilizada del mismo modo que años atrás hiciera en el aforismo de Nietzsche con el nombre de su libro *Tristram*; que, en alemán, significa *A pesar de todo*. Dice el autor que "La tumba de Loos es figurativa y no debe confundirse con los mausoleos en los cementerios. Su *montículo... en la forma de pirámide* está situado en un bosque... es un símbolo abstracto, un ícono arquitectónico irreductible." En TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*. Princeton Architectural Press, New York, 2002. p. 21.
6. En *La Superación del Ritmo. Los Problemas de la Monumentalidad* en el libro *El Ritmo en la Arquitectura*, Moscú, 1923. Ver en GINZBURG, Moisei. *op. cit.* p. 91 - 93.
7. Ver *La Estética de lo Moderno* publicado en *Architektura*, n.1-2, 1923, p.3. *Ibíd.* p. 18.
8. Ver *Organismos Industriales e Ingenieriles*. *Ibíd.* p. 197.
9. Ver *La Máquina. La Influencia en el Arte Moderno de las Propiedades Estáticas y Dinámicas de la Máquina*. *Ibíd.* p. 174 - 175.
10. Ver *Organismos Industriales e Ingenieriles de Estilo y Época*. *Ibíd.* p. 197 -198.
11. TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. UPC-ETSAB, Barcelona, 2008. p. 103 - 104
12. *Ibíd.* p. 104.
13. En el prólogo del libro *Anti-Corbusier, textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*, Enrique Granell señala que en una carta encontrada en la *Fondation Le Corbusier* y fechada el 30 de septiembre de 1929, Teige expone claramente las exclusiones formales bajo el criterio de la arquitectura científica. *Ibíd.* p. 13.
14. *Ibíd.* p. 105.
15. *Ibíd.* p. 107.
16. *Etapy Vývoje* en *Stavba VIII*, No.1, 1929. Ver traducción en español en *Ibíd.* p. 125.
17. *Ibíd.* p. 119.
18. "sirviendo a la clase gobernante, la arquitectura moderna ha profanado sus estupendos principios y ha convertido sus ideas en *kitsch*. La arquitectura que propagaba principios de economía y utilidad, que prometía ser capaz un día de solucionar según estos principios el problema de la vivienda a escala social, dio a los ricos un nuevo lujo, el lujo de la sencillez ostentosa; creó nuevos palacios, nuevas, según dicen, habitables esculturas monumentales; la arquitectura, que prometía ser la ciencia de una nueva organización social, terminó siendo un arte para el disfrute esnob de los millonarios...". Extraído del artículo *Le Corbusier y la Nueva Arquitectura*. *Ibíd.* p. 138
19. DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav. *Karel Teige : l'enfant terrible of the Czech avant-garde*. MIT Press, Cambridge, 1999. p. 122.
20. Algunas propuestas con una orientación monumental datan del año 1899 con el proyecto de Iglesia Conmemorativa del Jubileo del Kaiser Francisco José I y terminan con el diseño de su propia tumba en 1931. En este contexto, los proyectos de Loos son tremendamente conservadores y plagados de referencias historicistas en las que su austeridad -presente principalmente en la arquitectura habitacional- parece perder fuerza. De hecho, hay aproximaciones que van de la pequeña escala con el diseño de las tumbas de Peter Altenberg o Max Dvorak, a los dibujos del proyecto para la Iglesia del Jubileo (1899), el proyecto del Ministerio de Guerra (1907), el proyecto del Monumento a Francisco José (1917), entre otros. Por lo tanto, Loos no era ajeno al asunto de la representación y la monumentalidad en un sentido clásico.
21. Con relación a la fascinación por el gigantismo como medio de significación arquitectónica y como prueba sobre el asunto de la flexibilidad a la arquitectura artística, Gravagnuolo sitúa la influencia que los Estados Unidos nuevamente significaron en la obra de nuestro arquitecto vienes. GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: Teoría y obras*. Nerea, Madrid, 1988. p. 48.
22. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*. Princeton Architectural Press, New York, 2002. 1<sup>st</sup> edition 1994. p.138.
23. *Polemical comments o Le Corbusier en Praga. Notas polémicas*. TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. p. 85.
24. DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav. *op. cit.* p. 121.

## Bibliografía

- DLUHOSCH, Eric; ŠVÁCHA, Rostislav. *Karel Teige : l'enfant terrible of the Czech avant-garde*. MIT Press, Cambridge, 1999.
- GINZBURG, Moisei. *Escritos, 1923-1930 / edición al cuidado de Ginés Garrido*. El Croquis, Madrid, 2006.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: Teoría y obras*. Nerea, Madrid, 1988.
- LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897 – 1909 / edición al cuidado de Adolf Opel y Josep Quetglas*. El Croquis, Madrid, 1993.
- LOOS, Adolf. *Escritos II, 1910 – 1932 / edición al cuidado de Adolf Opel y Josep Quetglas*. El Croquis, Madrid, 1993.
- LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Artemis, Zurich, 1994 (edición en castellano: *Adolf Loos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1998).
- SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933, arquitecto, crítico cultural, dandi*. Taschen, Madrid, 2003.
- STEWART, Janet. *Fashioning Vienna: Adolf's Loos cultural criticism*. Routledge, London; New York, 2000.
- TEIGE, Karel. *Anti-Corbusier: textos completos de la polémica Karel Teige-Le Corbusier*. UPC-ETSAB, Barcelona, 2008.
- TEIGE, Karel. *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*. Introduction by Jean-Louis Cohen ; translations by Irena Žantovská Murray and David Britt. Getty Research Center, Los Ángeles, 2000.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*. Princeton Architectural Press, New York, 2002. 1<sup>st</sup> edition 1994.

## Biografía

**Jorge Cárdenas del Moral** (México D.F. 1979) se graduó como arquitecto con diploma al mérito en 2005 por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre ese año y 2007 colaboró con PRODUCTORA, una reconocida oficina de arquitectura ubicada en la ciudad de México, al tiempo que desarrollaba algunos proyectos por cuenta propia. En el otoño de 2007 se muda a la ciudad de Madrid e ingresa al programa de doctorado en el DPA / ETSAM de la Universidad Politécnica de Madrid, en donde manifestará un interés concreto por la crítica de arquitectura. En el año 2009 obtuvo el grado de suficiencia investigadora además de participar como becario asistente en la publicación *Vol. 6 Instrumentos de Proyecto*, encomendada al grupo de investigación ARKRIT por el Ministerio de Vivienda de España. Actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre la monumentalidad, la crítica y el proyecto durante el periodo moderno.

**Jorge Cárdenas del Moral** (Mexico City, 1979) graduated with distinction as an architect in 2005 from the *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM). From that same year till 2007 he worked with PRODUCTORA, a prominent architectural firm based in Mexico City, while also developing some projects of his own. In fall of 2007 he moved to Madrid to join the PHD program at DPA / ETSAM from *Universidad Politécnica de Madrid*, where he manifested a specific interest in architectural criticism. In 2009 he passed the qualifying exam conferring him the degree of research competence, this same year he participated as a research assistant for the publication *Vol. 6 Instrumentos de Proyecto*, entrusted to ARKRIT research group by Spain's housing ministry. Currently he is working on his doctoral thesis studying monumentality, criticism and architectural project in the modern movement.